

## Memoria, oralidade e escritura. Sobre literatura oral e literatura escrita

Pedro C. Cerrillo

[Recibido, setembro 2010; aceptado, novembro 2010]

**RESUMO** As manifestacións literarias populares son máis numerosas que as cultas. Na primeira parte deste traballo, "Literatura culta e literatura popular", o autor explica as razóns polas que estudamos e coñecemos máis e mellor a literatura escrita –a culta– que a oral –a popular–. Na segunda parte, "Da oralidade á escritura", abórdase a influencia da imprenta na literatura de transmisión oral, o que favoreceu o paso dunha cultura que tiña as súas raíces na oralidade a outra que se sustentaba na palabra escrita, e propónse, dende consideracións filolóxicas e críticas, o sentido que poida ter o tratamento como textos escritos de materiais de transmisión oral. Na última parte, "Literatura e memoria", refírese aos perigos de gardar na memoria dunha colectividade versións deformadas de obras literarias, cuxa fixación escrita non se realizou con rigor, e reflexiona sobre a perda de obras literarias de transmisión oral que foron unha parte importante do imaxinario de moitas sociedades, constituído o patrimonio inmaterial –folclórico e etnolóxico– que caracteriza unha parte da cultura desas sociedades.

**PALABRAS CHAVE:** escritura, literatura culta, literatura infantil e xuvenil, literatura popular, memoria, oralidade.

**ABSTRACT:** There are more oral compositions than written texts. In the first section of this article, 'Written text and oral composition', the author shows why we are more familiar with 'high culture' written text than with 'low culture' orally-composed/circulated works. The second, 'From orality to written text', deals with the influence of printing on orally transmitted material, which led to the change from orality to print-based media, and suggests, from a philological and critical perspective, the effect that the written-text treatment might have on Works of oral origin. The final section, 'Literature and memory', points out the dangers of committing to collective memory corrupt versions of oral text, which might have been printed without due care, and goes on to consider the loss of oral compositions which would have been an important component of the *imaginaire* of many peoples, constituting a virtual heritage—folkloric and ethnographic— which makes up part of the culture of these societies.

**KEYWORDS** writing, literature, literature for children and adolescents, popular literature, memory, orality.

*Durante mucho tiempo los pueblos sin escritura han atesorado  
la memoria de lo que han vivido, la memoria de lo que les ha ocurrido  
o la memoria de lo que les han contado...*

(Martín Gaité, 1999: 45)

Os que fomos nenos nos anos cincuenta e sesenta do pasado século aínda recordamos que a literatura popular formou parte importante da nosa infancia: dende as nanas até os contos maravillosos, pasando polas cancións de roda e corda, as series para botar sortes, os trabalinguas, as adiviñas, as oracións e mesmo os romances. Hoxe, isto xa non é exactamente igual e incluso a nós nos parece que iso sucedeu hai xa moitísimos anos.

Rodríguez Almodóvar (1990: 54) afirmou que é “un drama haber vivido hasta ayer mismo tantas infancias participando activamente de la literatura popular y que hoy no seamos capaces de re-aprender (quizá, más bien, aprender de otras maneras)” o que foi sen dúbida un dos modelos pedagóxicos máis sinxelos e máis eficaces que se coñeceron. Nestes primeiros anos do século XXI seguimos sendo elos dunha cadea de comunicación que está en perigo de desaparición. Como tales elos, recibimos un legado dos nosos antepasados que ten o seu sustento na voz ancestral da memoria.

8

## Literatura culta e literatura popular

A lingua española, como outras linguas europeas que teñen a súa orixe no latín, manifestouse literariamente antes por vía oral que por vía escrita. Aínda que algúns dos xéneros literarios de transmisión oral morreron cando finalizaron as circunstancias históricas que provocaran a súa aparición e ás que os textos que deles coñecemos daban resposta (os *cantares de xesta*, por exemplo), outros sobreviviron durante centos de anos, como os *contos maravillosos* ou os *romances*, propiciando, no caso dos segundos, a aparición de novas composicións que, en ocasións, teñen a súa orixe neles (algunhas cancións infantís de roda, filas ou corda, é dicir, manifestacións do variado Cancioneiro Popular Infantil).

De sobra é sabido que as manifestacións literarias poden transmitirse oralmente e por escrito. No primeiro dos casos, a vía de transmisión é popular; no

segundo, culta. Pero non é tan coñecido que as manifestacións literarias populares son máis numerosas que as cultas e que estas –en non poucas ocasións– se basean naquelas: na historia da literatura española, hai momentos (a Idade de Ouro, por exemplo) en que abundan os casos de grandes autores que fan uso desa riqueza folclórica que está viva, circulando de boca en boca, incluíndo determinadas cancións nalgunha das súas obras e achegando –dese modo– unha fixación escrita que, probabelmente, non existira con anterioridade.

Ao respecto, di Rodríguez Almodóvar (1990: 54) que “los más eminentes mitólogos, antropólogos y semiólogos de este siglo –y del pasado– han tenido a bien recordarnos de vez en cuando que la abundante deuda de la literatura culta para con la literatura folclórica (etnoliteratura) es algo más que un accidente en la civilización occidental”.

Porén, por que coñecemos máis e mellor a literatura escrita –a culta– que a oral –a popular–?

A primeira e máis lóxica razón é a que se deriva do feito mesmo da súa transmisión: a oralidade soportou frecuentes perdas, sobre todo naqueles momentos en que a colectividade abandonou o interese por determinadas composicións, ben porque perderon actualidade, ben porque foron substituídas por outras novas. A transmisión oral fai que estas obras estean permanentemente expostas a cambios, perdas ou engadidos dos elementos: obras abertas que teñen que adaptarse ao contexto da colectividade que as transmite, o que dificulta a súa fixación e o seu estudo. Pero hai, sen dúbida, máis razóns.

En segundo lugar habería que dicir que as historias das literaturas, habitualmente, se realizaron de acordo a criterios cultos, sen afondar, salvo contadas excepcións, nas manifestacións literarias populares nin na tradición literaria oral. Neste sentido, Alonso (1950: 14), cun elevado punto de ironía, dixo hai xa moitos anos:

Gracias a las llamadas historias de la Literatura –necrópolis, a veces bellísimas– vamos sabiendo bastante de todos los cuñados de las primas de los grandes escritores. De lo único que no sabemos nada, nada, es de la obra literaria, porque no es saber nada de ella conocer la fecha de su impresión, la historia de sus mutilaciones y cuántos ejemplares pasaron a América (...) Ni es nada conocer la historia de los modelos que han pesado sobre la obra literaria, ni la huella de imitaciones que de ella proceden. Todo eso son

exterioridades, muy interesantes, sí, para la historia de la Cultura, pero que no tienen que ver con la razón interna de una obra de arte, con el sistema de leyes por el que se rige, y con lo que le ha dado su insobornable cohesión de organismo, y de organismo único. En una palabra: no sabemos nada de esa misteriosa unicidad de la obra de arte (...)

En terceiro lugar, histórica e educacionalmente, considerouse que o escrito tiña un carácter ennobrecedor que non tiña o oral. Trátase dun fenómeno que tamén é facilmente perceptíbel nos estudos lingüísticos, aínda que cada vez menos, que tenderon a basearse en textos escritos, desprezando o oral.

En cuarto lugar, a crítica e a filoloxía non estudaron esas manifestacións até hai apenas un século: en España, cos traballos de Menéndez Pelayo conseguíuse romper cunha vella idea que asociaba *poesía popular* a *épica*, deixando a *poesía lírica* para a tradición culta, en exclusiva: “Una serie de casualidades fueron descubriendo ante los ojos asombrados de Menéndez Pelayo la poesía de tipo tradicional, y con ella un tesoro de emociones fresquísimas, virginales... ¡Menéndez Pelayo acababa de comprender que sí, que existe la lírica popular!” (Alonso e Blecua, 1978: XXI).

10

Aínda que a poesía lírica popular tivera realización máis que notábeis na Idade Media e se proxectara con bastante forza nos séculos XVI e XVII, non sería até o século XIX cando se acepte como tal, tendo moito que ver nisto os traballos de investigación do folclore levados a cabo por moitos románticos europeos, que –ademais– contribuíron a fixar por escrito uns textos que, ao estar vivos moito tempo antes da invención da imprenta, formaban parte da gran tradición da literatura oral. Malia a todo, e pola súa parte, Frenk (1984: 54 e 55) concreta aínda máis as datas do inicio deses estudos, achegándoos no tempo:

El verdadero interés por la antigua lírica folclórica nació en 1916. En ese año comenzó a trabajar Henríquez Ureña en su gran libro sobre *La versificación irregular en la poesía castellana* (1920), cuyo principal objeto de estudio es precisamente esa poesía (...) Y en 1919 pronunció Menéndez Pidal su fundamental conferencia sobre “La primitiva poesía lírica española”, que abrió una brecha definitiva hacia esa apasionante realidad.

A oralidade, como vía de transmisión deste tipo de composicións, determina algúns dos trazos máis propios das mesmas. Quizais o máis importante,

sobre todo pola súa complexidade –pero tamén pola naturalidade con que se produce e porque del proceden case todos os demais– sexa o que se refire ao rápido transvasamento de creacións de orixe individual ao conxunto da colectividade. Explicao moi ben Menéndez Pidal (1973: 204) ao afirmar que: “(...) En esta poesía ocorre el fenómeno decisivo de su incorporación íntegra de la creación individual a la memoria común y de una continuada refundición en boca del pueblo”. E é que a obra literaria popular é extrapersoal e a súa vida é meramente potencial até que alguén, por medio da voz, toma a decisión de recreala. Pero ese carácter extrapersoal non implica que a obra sexa unha creación colectiva; é individual na súa orixe, aínda que non a identifiquemos cun autor concreto. A aceptación desa obra si será colectiva, e iso é o que lle dá o seu carácter popular e tradicional e a posibilidade de transmitirse en diferentes variantes. A miúdo, na literatura oral, os transmisores son recreadores transcendentais, porque, como ben sinala González (2005: 222): “son poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir, ‘poetas’ de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria”.

Este feito é o que, precisamente, achega estas composicións ao folclore. Xa dicía Machado (1973: 153) que “el folclore era el saber vivo en el alma del pueblo” e que o seu estudo non era o estudo dos elementos mortos da lingua ou dos costumes dun pobo, senón que “el folclore es cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender. Abarca todo lo que sabe, lo que cree, lo que siente, lo que hace el pueblo (...)”.

A tradicionalidade da literatura popular, a vida tradicional destas manifestacións literarias, ten a súa expresión habitual nas variantes. Malia que, con frecuencia, son moitas, moi distintas entre si e en continuo proceso de renovación, a creación de que, en cada caso, se trate, sempre é recoñecíbel. Cantas versións existirán dos contos de *Cincenta* ou de *Brancaneves*, ou da canción “Al corro de la patata...”? No primeiro dos casos, incluso en varios continentes e en decenas de linguas distintas; no segundo, por toda España e boa parte da América de fala hispana. E, non obstante, sexa cal sexa a versión, é recoñecida por case todos. Sen dúbida, porque existe un feito determinante en todo o seu longo e complexo proceso de transmisión e variación: a estrutura e o ritmo básicos da obra tenden a manterse; de aí, que sexan perfectamente identificábeis todas as versións dun mesmo texto. E é que, aínda que a creación orixi-

naria foi individual, no seu proceso de transmisión –que, lembremos, é oral– interveu moita xente, engadindo, cambiando ou quitando os elementos e matices. É, pois, un material colectivo, unha obra literaria aberta, onde a oralidade non só se basea nas palabras que se din, nin sequera no significado desas palabras unidas en oracións; a base é tamén a estrutura, por un lado, e o ritmo, a entoación e a expresividade de quen a transmite, por outro.

La voluntat d'art es el que determina que un relat oral, una cançó, un diàleg esdevinguin literaris. Hi ha una poètica de l'oralitat feta de recursos literaris orals; l'entonació, els silencis, la mímica, la gestualitat, les repeticions, els jocs de paraules, els ritmes interns de les frases..., una certa teatralitat (Janer Manila, 2008: 21).

Tradicional e popular, ao mesmo tempo; sen autor coñecido, coa anonimia como símbolo máximo do que é a propiedade colectiva e herdanza común. As variantes que, en ocasións, veñen provocadas polo lugar concreto en que a composición se interpreta, determinan un sentimento do patrimonio colectivo máis restrinxido. É dicir, as manifestacións folclóricas son localizábeis xeograficamente, ao tempo que portadoras dalgúns elementos, expresións ou matices do seu mesmo carácter rexional; non obstante, esta evidencia non ten por que negar a difusión e transcendencia universais da manifestación folclórica de que se trate, en cada caso.

12

## Da oralidade á escritura

No todas las culturas necesitan libros en la misma medida. De hecho, muchas se las han arreglado muy bien sin ellos debido a que tenían una rica tradición narrativa oral. Sin embargo... la tradición oral se ha desmoronado, y en algunas sociedades este fenómeno ha sucedido con tanta rapidez que no da tiempo a que sea reemplazada por libros, por relatos escritos (Gaarder, 2006: 27).

Fronte a esa opinión de Jostein Gaarder, Manguel (2006: 2), xustificando a necesidade de poñer por escrito fazañas e historias antigas, recorda as palabras iniciais do *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell: “nuestra memoria olvida fácilmente no sólo los actos ocurridos hace mucho tiempo, sino también los recientes de nuestro tiempo”.

A invención da imprenta e, sobre todo, a súa rápida extensión por case toda Europa, favoreceu o paso dunha cultura que tiña as súas raíces na oralidade a outra que se sustentaba na palabra escrita. De todos modos, o cambio non foi tan radical como puidera pensarse: aínda nos primeiros momentos da implantación do invento de Gutenberg nos que se imprimían cada vez máis libros e se estendía o costume da lectura individual e calada, “siguieron oyéndose textos públicamente” (Prieto Bernabé, 2008: 11), e seguían existindo oficios como o de escribán e materiais como o pergameo, que se escribía con pluma. Ademais, o público lector que accede á lectura tras ese gran cambio cultural non é numeroso; os lectores seguen sendo persoas de estamentos sociais altos, aínda que hai excepcións nos estamentos máis baixos (lemremos o Licenciado Vidriera, que era fillo dun labrego pobre, ou os cabreiros do *Quixote*, que sabían ler e escribir).

En España, coa chegada da imprenta, pero sobre todo unha vez que esta se estende a principios do século XVI, vaise a producir un feito de grande importancia: moitos romances que vivían na oralidade imprimíronse nos chamados “pregos soltos”, que vendían quincalleiros cegos e que era costume ler publicamente en voz alta. Estes pregos fixéronse moi populares en toda a Península Ibérica, tamén en Francia e en Inglaterra a partir de mediados do século XVI, pola súa simplicidade editorial e o seu asequíbel prezo, de modo que esas composicións podían ser lidas por persoas de diversa adscrición social e distinto poder económico. A imprenta salvou moitos romances tradicionais da súa posíbel perda, pero fíxoo por un interese comercial, impondo uns criterios moi concretos, segundo os cales as coleccións ou antoloxías non respondían aos gustos do público de “a pé”, senón aos dunha minoría ilustrada<sup>1</sup>.

O feito comentado, aínda sendo certo (algúns romances de indubidábel transcendencia para o Cancioneiro Infantil por estar na orixe dalgunhas cancións, como por exemplo os do “Conde Niño” ou “Delgadina”, coñecemos en versións manuscritas e non como resultado da gran tarefa de fixación que se levou a cabo no século XVI), hai que asumilo como un feito histórico que é: a imprenta, dende finais do século XV, ofreceu a posibilidade de fixar uns textos, con algunhas das súas posíbeis variantes, que vivían libremente na tradición oral, pero que coa súa fixación escrita entran de cheo no campo da

---

<sup>1</sup> Vid. Mendoza Díaz-Maroto (1989: 53-57).

Literatura, debendo ser estudados e tratados como textos literarios que son, con todas as súas peculiaridades lingüísticas e estilísticas. O que sucede é que o feito en si mesmo vulnera as regras do xogo. Catalán (1975: 186) –así como outros especialistas– chegou a dicir que é unha traizón porque desvirtúa a súa esencia, é dicir, a súa propia tradición colectiva que lle permite unha continua reelaboración; pero di, tamén, que é unha “traición necesaria y urgente”, sen dúbida porque non esquece as presións ás que se ve sometida esta tradición, froito dos tremendos cambios que se produciron nas sociedades contemporáneas máis avanzadas e dos que son un bo exemplo as continuas agresións dos medios de comunicación.

Diversas consideracións filolóxicas, incluso críticas, lévannos a formular a dúbida do sentido que puidera ter o tratamento como textos escritos de materiais de transmisión e supervivencia orais. O paso dun texto da oralidade á escritura supón, ademais, un cambio de sentido: o destinatario do mesmo accederá a el non polo oído, senón pola vista. Cando os textos vivían na oralidade, a poesía era un acto colectivo ao que podía acceder moita xente de maneira simultánea; cando a oralidade é substituída pola escritura, o acto é individual e a el accede só quen aprendeu a ler.

14

A cultura da oralidade cambiou radicalmente nas súas formas de comunicación; é moi difícil escoitar hoxe, nas rúas, campos e prazas, de viva voz, de boca a oído, manifestacións que, noutros tempos, eran habituais: aguinaldos, lendas, cancións de sega ou de vodas, romances, mesmo panxoliñas. En calquera caso, son textos que sobrevivirán como textos literarios, máis alá da súa primitiva vida oral, posto que se recolleron, transcribiron e fixaron literariamente; o que sucede é que, a diferenza do que pasou cos contos (que se recolleron, fixaron e versionaron en diferentes momentos: lembremos a Perrault, os Grimm, Andersen, Fernán Caballero ou Afanásiev), os textos poéticos mantiveron a súa vida na oralidade, é dicir, o que sobreviviu son as súas variantes orais, malia que nalgúñas ocasións (non tantas coma nos contos) foron recollidas e fixadas por escrito, cun sentido claro de conservación, sobre todo nos últimos anos en que se enxergaba un perigo real de desaparición.

O paso da oralidade á escritura dunha mensaxe, incluso cando é unha mera lectura de palabras do vocabulario cotián, pode provocar no lector o descubrimento de novos significados ou a primeira percepción da maxia que teñen moitas desas palabras. Landero (2001: 146) refírese a isto cando o adolescente-



protagonista de *Entre líneas: el cuento o la vida* descubriu que calquera palabra podía ser máxica: “Leía por exemplos `voy soñando caminos de la tarde’, y esas palabras tan humildes, tan al uso, `caminos’, `tarde’, eran de pronto nuevas y poderosas, tanto o más que las del cuento del genio y del tesoro”.

O mesmo sucede, en ocasións, con textos do Cancioneiro Popular Infantil, cando se pasa da identificación automática dunha canción co xogo a que acompañe (case sempre unha *canción escenificada* de corda, de filas ou de roda), á emoción que transmite a historia contida nesa canción, e que, en ocasións, ten a súa orixe nun antigo romance de difusión xeral. Até que se produce ese paso á escritura, o que o romance di á nenez pouco lle importa, mesmo case non o entende, de aí a súa tendencia a abreviar, sen chegar a usar o romance orixinal completo: o acurtamento acostuma a se producir polo final, como se chegase un momento en que lles cansase seguir o desenvolvemento narrativo da composición. No seguinte exemplo, o romance curto de “Las tres cautivas” (Pelegrín, 1996: 330-331), podemos comprobalo; as nenas adoitaban interpretalo como canción de corda, pero só nos seus primeiros vinte versos:

- 15
- A la verde verde,  
a la verde oliva,  
dónde cautivaron  
a mis tres cautivas.
- 5     El malvado moro  
      que las cautivó  
      a la reina mora  
      se las entregó.  
      —¿Qué nombre daremos
- 10    a las tres cautivas?  
      —La mayor Constanza,  
      la menor Lucía  
      y a la más pequeña,  
      llaman Rosalía.
- 15    —¿Qué oficio daremos  
      a las tres cautivas?  
      —Constanza amasaba,  
      Lucía cernía,  
      la más pequeña
- 20    agua les traía.  
      Un día fue a por agua  
      a la fuente fría,

- encontró a un buen viejo  
 que de ella bebía.  
 25    Qué hace aquí, buen viejo,  
       en la fuente fría?  
       –Estoy aguardando  
       a mis tres cautivas.  
       –Usted es mi padre  
 30    y yo soy su hija,  
       voy a darles parte  
       a mis hermanitas.  
       Constanza lloraba,  
       Lucía gemía,  
 35    la más pequeña  
       así les decía:  
       –No llores, Constanza,  
       no gimas, Lucía,  
       que hoy he visto a padre  
 40    en la fuente fría.  
       Enterado el moro  
       que las cautivó,  
       a su pobre padre  
       se las entregó.

Ao respecto, Pelegrín (1996: 242) afirma, con indudábel acerto e maior precisión, que esta tendencia á “fragmentación” é un procedemento recreador característico do romanceiro infantil: “La fragmentación obra por condensación, despojando al texto de secuencias narrativas (...) Los romances guardan los motivos y tienden a la fragmentación lírica”.

Un exemplo moi significativo desa tendencia da que fala Pelegrín sería o de “Hilo de oro”<sup>2</sup>, texto que trata dun tema recorrente no Romanceiro, o da elección amorosa, e que sobrevive como *canción escenificada infantil* tanto en España como en Latinoamérica, en diferentes versións que afectan, incluso, ao seu verso inicial: “A la cinta, cinta de oro”, “Anillito de oro”, “Piso oro, piso plata”, “Cordoncito de oro”, “De Francia vengo, señores”, “De Francia vengo, señora”. Rodríguez Marín (1932: 55) afirma que o romance xa era coñecido no século XVI e que no XVII se representaba como xogo; Frenk (1987: 1031-

---

<sup>2</sup> Vid. Cerrillo (2004: 182-186).

1032) recolle unha versión da que di que a súa fonte é un baile anónimo, *Baile curioso de Pedro de Brea* (1616); na anotación previa ao baile dise: “Salen los músicos con sus guitarras y algunas damas con ellos, divídanse en dos *corros* y siéntanse diciendo (...)” (Cotarelo Mori, 1911: 479b); e no desenvolvemento do propio baile, podemos ler versos de fácil identificación en calquera das versións que se conservan vivas:

Si una de estas doncellas  
que tenéis alrededor  
queréis por mujer darme,  
mi suerte alabo yo (...)  
Yo me voy muy enojado  
a los palacios del rey,  
que la hija del rey moro  
no me la dan por mujer  
(Cotarelo, 1911: 480b).

Pola súa parte, Pelegrín (1996: 272-273) di que no século XVII o mencionaron tamén Lope de Vega e Tirso de Molina, o que podería entenderse como un claro indicio de que era coñecido popularmente xa daquela. De todos modos, será no século XIX cando empecen a aparecer as primeiras versións fixadas por escrito; vexamos a que se garda no Arquivo do Seminario Menéndez Pidal, recollida en 1929 en Alcolea del Río (Sevilla) por Eduardo Martínez Torner:

–De Francia vengo, señora  
traigo un hijo portugués  
me han dicho en el camino  
que lindas hijas tenéis.  
5 –Que las tenga o no las tenga  
yo las sabré mantener  
con un pan que Dios me ha dado  
otro que lo ganaré.  
–A Francia vuelvo señora  
10 a los palacios del rey  
que las hijas del rey moro  
no me las dejaron ver.  
–Vuelva, vuelva caballero  
no sea tan descortés,  
15 de las tres hijas que tengo  
tome la que gusté usted.

–Esta tomo por esposa  
 esta tomo por mujer  
 que ha parecido una rosa  
 20 me ha parecido un clavel.  
 –Lo que tengo que rogarle  
 es que me la trate bien.  
 –Bien tratadita estará  
 y bien comida también,  
 25 sentada en silla de plata  
 bordando encajes al rey  
 azotitos con correas  
 cuando sea menester  
 y una perita en la boca  
 30 a las horas de comer.

(Pelegrín, 1996: 274).

18

É unha versión de trinta versos nos que se establece un diálogo entre un cabaleiro e a nai das fillas do rei moro; o cabaleiro, que, de oídas, ten moi boas referencias, pretende a unha das fillas. Tras unha primeira negativa da nai (probabelmente se trata dunha convención propia da primeira petición) e ante a decisión do cabaleiro de non insistir (en forma de reacción airada, quizais tamén convencional), a nai reconsidera a súa resposta e dille que escolla entre as tres fillas: o cabaleiro escolle e, a partir dese momento, o diálogo trata do coidado que lle dispensará á rapaza. A descrición do xogo é a seguinte:

Colócanse varias niñas en hilera, sentadas en el suelo, cada una entre las piernas de la anterior, a la que vuelve, naturalmente, la espalda; la última de la fila hace el papel de madre, y las demás son sus hijas. Así colocadas, llega un niño o niña, que hace de embajador [caballero], entre el cual y la madre se entabla el diálogo siguiente... (Rodríguez Marín, 1932: 56).

Na súa práctica como *canción escenificada infantil* é un xogo dialogado, repetitivo, de elección e, por tanto, de eliminación, polo que as nenas que interveñen van asumindo, sucesivamente, o papel de filla ou elixida polo cabaleiro, e van sendo eliminadas. No Cancioneiro Infantil español son frecuentes as *cancións escenificadas* que levan consigo unha elección: “La jardinera”, “La viudita del Conde Laurel”, “Arroz con leche”, “Al olivo subí”, “Estaba una pastora”, “La carbonerita”, etc. Esa característica, xunto a tendencia á fragmentación antes comentada, é a que provoca a existencia de versións máis breves.

Vexamos dúas versións abreviadas de “Hilo de oro”: a primeira, cantada por Araceli Pallarés Marín, de setenta e dous anos de idade, foi recollida o 14 de marzo de 1983 por Vicente Ríos e Ángel López na localidade albaceteña de El Cubillo e consta de só vinte versos:

- Piso oro, piso plata,  
piso puntas de alfiler,  
que en el camino me han dicho  
que buenas hijas tie usted.  
5     –Si las tengo o no las tengo  
no las tengo para dar,  
que del pan que yo comiese  
ellas también comerán.  
–Ya me voy muy enfadado  
10    a los palacios del rey  
a contarle a mi señora  
lo que me ha ocurrido hoy.  
–Vuelva, vuelva, caballero,  
no vayas tan descortés.  
15    De las tres hijas que tengo  
escoge la más mujer.  
–Esta escojo por bonita,  
por bonita y por mujer;  
me ha parecido una rosa  
20    acabada de coger.

(Fraile, 1993: 45-57).

A segunda, aínda máis curta (só catorce versos), é de Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real) e fixouna Medina (1987: 97) co título “La hoja verde”:

- A la hoja, la hoja verde,  
a la hoja del verde laurel,  
que me ha dicho mi madre  
cuántas hijas tiene usted.  
5     –A la hija del rey moro  
no la quiero yo ni ver.  
Ni es por guapa, ni es por fea,  
ni es por punta de alfiler.  
–A esta no la quiero  
10    por fea y por pelona.

A esta me la levaré  
por guapa y por hermosa.  
Parece una rosa,  
parece un clavel.

Xunto á xa comentada tendencia á fragmentación da composición orixinal, outra singularidade rechamante do proceso de apropiación de certas composicións por parte da nenez é unha certa contaminación con elementos estraños á historia orixinal, aínda que non é algo alleo ao conxunto da literatura oral, que pode chegar a provocar certas deformacións expresivas e algúns sen sentidos. Vexámolo na mesma canción que estamos comentando:

Os dous primeiros versos da versión de Martínez Torner din:

De Francia vengo, señora,  
traigo un hijo portugués (...).

Noutra versión, citada por Pelegrín (1998: 199-200), dise:

20

De Francia vengo, señores,  
de por hilo portugués (...).

Parecería máis lóxico que fose “hilo” e non “hijo”: ten sentido “hilo portugués”, xa que era un fío moi valorado e recoñecido no século XVII. Pero a deformación é máis rechamante noutros casos, nos que chegan a aparecer expresións sen un significado lóxico, como nesta versión de El Balletero (Albacete), recompilada en 1983 por Concepción Vázquez:

De Francia vengo, señores,  
un poquito por su bien (...).

(Fraile, 1993: 51).

Támén é unha versión notabelmente contaminada a que recollen Calvo e Pérez (2003: 88), sobre todo nas explicacións que o cabaleiro dá para elixir unha das fillas e non as outras (versos 17 a 23), que é, ademais, a parte en que se abandona o octosílabo, mantido até ese momento regularmente:

A la cinta, cinta de oro,  
a la hoja de laurel,

- en el camino me han dicho:  
 –¡Qué buenas hijas tié usted!  
 5 –Que las tenga o no las tenga,  
 ¡qué se le importará a usted!  
 –Yo me voy muy enojado  
 a los palacios del rey  
 a contárselo a la reina  
 10 y a la infanta doña Inés,  
 que las hijas del rey moro  
 no me las quieren vender  
 ni por oro, ni por plata  
 ni por punta de alfiler,  
 15 ni por dinero que valga  
 la corona de Isabel.  
 –Esta no la quiero  
 porque es pelona,  
 a esta me la llevo  
 20 por linda y hermosa;  
 parece una rosa,  
 parece un clavel  
 acabado de nacer.  
 –Lo que le encargo, caballero,  
 25 que me la cuide usted bien.  
 –Bien cuidadita estará,  
 sentadita en silla de oro  
 bordando paños al rey,  
 con la manzana en la boca  
 30 a la hora de comer.

21


Noutras ocasións, á contaminación súmase unha fragmentación excesiva, que máis parece consecuencia dun fallo de memoria do informante que o resultado do propio devir da canción no seu uso como canción escenificada infantil. Sería o caso da versión recollida en Puebla (México), en 1904, e fixada co título “Ángel de oro” polo folclorista Mendoza (1980: 125), que finaliza coa elección da filla, desaparecendo da composición o diálogo final sobre os coidados que o cabaleiro dispensará á moza:

Ángel de oro,  
 arenita de un marqués,  
 que de Francia he venido  
 por un niño portugués.

5      Que me ha dicho una señora  
         que lindas hijas tenéis.  
         –Que las tenga o no las tenga  
         o las deje de tener.  
         Esta me la llevo  
10     por linda y hermosa,  
         parece una rosa  
         acabada de nacer.  
         Esta no la quiero  
         por fea y pelona,  
15     parece una mona  
         acabada de nacer.  
         Esta me la llevo  
         parece un clavel,  
         parece una chaquira  
20     acabada de nacer.

Di Pelegrín (1996: 276) que en “Hilo de oro”: “La progresiva fragmentación ha dejado el romance en un ritual mínimo de escoger novia, prescindiendo, con lógica prescindencia, tanto de halagos excesivos `en silla de oro sentada’, como de las amenazas de mal trato”.

En calquera caso, a memoria proporcionanos identidade cando pasamos o texto da oralidade á escritura, aínda que tamén é certo que ese texto perde así, polo menos en boa parte, a súa esencia tradicional, que é consecuencia da súa transmisión oral, é dicir, dunha vida exposta a cambios, perdas ou engadidos de elementos. Podémolo comprobar no seguinte cadro:

| ORALIDADE                      |  | ESCRITURA   |
|--------------------------------|---|---|
| O texto só como<br><i>XOGO</i> |   | O texto para<br><i>DESENTRAÑALO</i><br><i>COMPRENDELO</i> |

De todos modos, o paso da oralidade á escritura tivo certas resistencias nalgúns momentos. Así, Pelegrín (1982: 16) conta unha anécdota moi significativa protagonizada por unha nena de Zamora á que a súa profesora lle esixira a



memorización do “Romance del Conde Olinos” que, en versión de Menéndez Pidal, viña no seu libro de texto. Cando se lle requiriu o recitado, ao pé da letra, a nena comezou con “Madrugaba el Conde Olinos / mañanita de San Juan...”, pero de repente e entre vacilacións, apartouse da versión incluída no seu libro e, con maior seguridade, continuou dicindo outra versión –diferente– que ela escoitara con anterioridade de boca da súa avoa. Efectivamente, á nena “soáballe” ese romance e enseguida o asociou ao que a súa avoa lle ensinara, que era o mesmo, pero con algunhas diferenzas. O romance volvera así á súa orixe, á riqueza oral da lírica popular: a nena descubrira e, ao mesmo tempo, provocara que todos descubrisen, tamén a súa profesora, o proceso da tradicionalidade. E é que “la introducción y la difusión de la escritura en una sociedad corresponde a un cambio mental, económico e institucional producido en esa sociedad. Así, entre la oralidad y la escritura, se oponen globalmente, según la perspectiva macluhaniana, dos tipos de civilización” (Zumthor, 1985: 4-5).

## Literatura e memoria

No *Diccionario de la Lengua Española* (1994) defínese memoria como “la potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”, aínda que na undécima entrada da palabra dise que é “libro, cuaderno o papel en que se apunta una cosa para tenerla presente; como para escribir una historia”, é dicir, relaciónase directamente a memoria coa escritura. A memoria, en si mesma, é un relato, pois contén unha versión e unha interpretación do que lle sucedeu a unha persoa; dalgún modo, a memoria é literatura ou, cando menos, unha fonte de literatura. Pero a memoria é caprichosa e arbitraria, aínda que unha vez que se fixa tamén é contumaz, o que pode xerar algúns problemas que só coa desmemoria poden contrarrestarse; de feito, ás veces, a literatura nace da desmemoria.

Até nós chegou unha riqueza de materiais literarios folclóricos que está viva porque o home considerou, durante moitísimo tempo, que pagaba a pena que o estivese. Foron os propios homes quen a conservaron na súa memoria, contando ou cantando eses materiais a outros, e outros a outros, mantendo a esencia da súa tradicionalidade e incorporando, quitando ou cambiando detalles ou elementos, debido a diversas causas (perdas de interese, cambios nos costumes, peculiaridades xeográficas ou crenzas arraigadas).

Díaz Viana (2005: 185) refírese á vella oposición entre escritura e oralidade como formas distintas de recordar, é dicir, como distintos tipos de memoria, o que o leva a considerar que: “parecería que hay diferentes tipos de memoria o que caben diferentes formas de recordar dentro de lo que solemos identificar como memoria”.

Pero convén que situemos no lugar exacto o asunto do que falamos, a dualidade (oposición?) *oralidade/escritura*, que podemos identificar coa dualidade *literatura oral/literatura escrita*. Unha gran diferenza entre literatura oral e literatura escrita, que é necesario considerar en calquera análise que se faga, é a diferente interacción que se produce entre emisor (entendendo como tal non só ao creador, senón tamén ao transmisor) e destinatario da obra, xa que na literatura oral ambos están presentes no acto da comunicación literaria, tendo o destinatario unha importante participación no proceso de perpetuación da obra (cambiando, engadindo ou suprimindo elementos), mentres que na literatura escrita non; neste caso, a interacción pode ser moi diferente segundo sexa o momento e o espazo en que o destinatario se enfronta á lectura da obra. Esta circunstancia é extensíbel a obras que, sen ter tido unha orixe oral, o seu proceso de transmisión foi, cando menos, dobre (escrito e oral): no caso da Literatura Infantil é algo moi rechamante, pois –en ocasións– provocou cambios importantes, mesmo graves alteracións e mutilacións, en obras que teñen unha orixe individual e coñecida; ao respecto, referireime ao caso do *Patiño Feo*, o coñecido conto de Andersen.

As diferenzas que encontramos nalgunhas edicións en lingua castelá do mesmo conto son só pequenas consecuencias de maneiras distintas de interpretar a tradución dalgunhas pasaxes; pero noutras edicións, as diferenzas afectan substancialmente ao relato, sobre todo ás aventuras que vive o protagonista e aos escenarios nos que as mesmas teñen lugar, mesmo nalgún caso tamén ao final do conto, no que se incorporan elementos de corte moralizador que non aparecen na obra de Andersen. Nestes casos, encontrámonos ante adaptacións que poden desvirtuar a esencia mesma do relato orixinal, pero que poden chegar a perpetuarse na memoria dunha colectividade, ao ser un conto profusamente transmitido por vía oral. Xa sabemos que unha adaptación acostuma levar consigo unha operación transformadora que, ás veces, máis na Literatura Infantil, se converte en deformadora. A adaptación, pois, non é neutra, senón que ten intencións xa que quen a firma –se a firma– ou, en calquera caso quen a faga, intervén no texto, alterándoo.

Sobre este asunto, e seguindo as teorías da *Lingüística do texto*, conviría recordar que esta, superando á lingüística oracional, considera que o texto non é só unha simple suma de oracións, senón que, en palabras de García Berrio e Albaladejo (1983: 222), é: “un conjunto ordenado formado por un número *n* de oraciones, e incluso palabras –en el caso de textos unioracionales– dotadas de coherencia, sentido y completez, que responde como tal conjunto a un plan global subyacente”. Ese plan global subxacente inclúe tamén a intención comunicativa do autor e está en estreita relación co significado do seu texto, todo o cal acostuma aparecer alterado nas adaptacións de carácter redutor.

Efectivamente, as adaptacións do *Patiño Feo*, como as adaptacións doutros contos de Andersen, tan traducidos e editados en todo o mundo, alteran moitas veces elementos esenciais do relato, afectando mesmo ao estilo. Bernárdez (1992: 37), tradutor da obra de Andersen ao castelán, refírese a unha adaptación desa obra (non cita cal é) que elimina as sensacións do cisne e a admiración de quen o ve, engadindo –en cambio– unha prolixa explicación ao conto, que o orixinal do escritor danés non contén:

Admirado y perplejo, quiso comprender [el pato] lo ocurrido, pero hubo de conformarse con su nueva belleza y gracilidad de movimientos. Aunque nacido en un corral de patos, ocas, gallinas y gallos, procedía de un huevo de cisne llegado allí por casualidad. Era lógico que su presunta madre lo encontrase tan distinto a los demás patitos, y era lógico también que su instinto le hubiese impulsado al encuentro de su verdadera especie. [Y el adaptador finaliza con una apelación a los pequeños lectores de la historia del pato feo]. ¿Entendéis ahora este azaroso relato, amiguitos?

Sen dúbida, o adaptador estaba convencido de que a nenez podía non ter comprendido o conto, polo que sente a necesidade de facer esa forzada explicación, rematada coa absurda pregunta final, coas que alterou –en boa medida– o sentido da historia, co subseguinte perigo de que sexa este final o que moitos lectores garden na súa memoria.

Aínda que o tema é o mesmo en todas as edicións, o conxunto do significado si que se ve alterado en moitas delas, afectando –ademais– a algúns dos valores literarios máis relevantes do conto (como as detalladas descrições, a estrutura secuenciada ou o paso do tempo), o que non é algo suplementario ou insignificante no texto orixinal de Andersen, que queda, pois, en bastantes casos, desvirtuado.

Moitos autores, dende hai centos de anos, servíronse da literatura oral, da memoria colectiva, para construír os seus relatos: sería o caso de Charles Perrault a finais do século XVII ou dos irmáns Grimm a principios do XIX, recompiladores e fixadores por escrito dunha boa parte da tradición narrativa que estaba viva nos seus países e que era común na Europa das súas respectivas épocas. Sería tamén o caso de Andersen, quen creou os seus propios contos, pero servíndose do coñecemento que tiña dos contos populares.

As sociedades desenvolvidas actuais déronlle as costas á literatura tradicional. O modelo de sociedade en que vivimos propiciou a ruptura da cadea que transmitía oralmente as composicións literarias tradicionais e que propiciaba o seu enriquecemento coa continua aparición de variantes. Dalgún xeito, estábase esvaecendo a memoria que albergaba a gran biblioteca da literatura oral.

Salvo algúns casos moi particulares (os “maios”, que aínda se interpretan en moitas rexións de España), a poesía lírica de tradición popular quedou reducida a determinados xogos infantís e a aquelas cancións que os nenos e nenas aprenden na escola. No caso concreto do *Cancioneiro Popular Infantil* é difícil encontrar hoxe un grupo de nenas que xoguen en roda imaxinando que son raíñas dos mares ou que, por un día, van representar o papel da Viudita del Conde Laurel. A oferta lúdica da televisión, os xogos electrónicos e as novas actividades que se derivan do ordenador impuxéronse a outros xogos que, ademais, requirían uns espazos que as actuais configuracións das cidades, incluso de moitos pobos, non poden xa ofrecer. Antes da irrupción da televisión nos fogares españois, moitas familias, nas longas noites de inverno, aproveitaban a calor da estufa ou do fogón para contar lendas e contos ou para cantar romances, burlas e amores, entretendo tamén aos máis pequenos. Coa chegada do bo tempo, os nenos e nenas aprendían na rúa xogos de diversos tipos, series para sortear, cancións de corda e roda ou aplicaban os romances antes aprendidos aos seus propios xogos, nun proceso de recreación singular e interesantísimo. Nos últimos anos, como di Díaz Viana (2005: 194): “el ordenador y la comunicación por Internet han generado inéditas formas de escritura e interacción, tan efímeras como la palabra oral en la mayoría de los casos y casi tan inmediatas como ella”.

A literatura de transmisión oral diferénciase da literatura escrita por unha serie de características ou principios, máis alá do mecanismo de transmisión, que a converten en “una forma específica de creación literaria y de cultura”

(González, 2005: 223): anonimía, orixe indeterminada, tradicionalidade, existencia de variantes (tamén anónimas) dunha mesma composición, fixación na memoria da colectividade. Ademais, o proceso de transmisión–recepción da obra oral, que é longo e complexo, ten momentos en que é unitario, é dicir, coinciden no tempo e no espazo o acto da transmisión e o da recepción. Isto é o que algúns autores chaman, usando a palabra inglesa, “performance” (González, 2005: 223, nota 2).

Non sería xustificábel que o pensamento “globalizador”, tan difundido e enxalzado por moitos políticos, gobernos e medios de comunicación, levase ás sociedades actuais a dilapidar os seus patrimonios culturais, nos que os materiais literarios de transmisión oral foron unha parte moi importante do imaxinario de cada unha delas. Contos maravillosos, oracións, mitos, cancións escenificadas, lendas, trabalinguas, cancións de berce, (...) constitúen o patrimonio inmaterial, de carácter folclórico e etnolóxico, que caracteriza unha parte importante da cultura dunha sociedade. Aínda que o seu sustento sexa a memoria, non debe renunciarse á súa consideración como obxecto de coñecemento.

Pedro C. Cerrillo

CEPLI. Universidad de Castilla-La Mancha

27

## Bibliografía

- Alonso, Dámaso. 1950. “Prólogo” a Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Ínsula.
- e José Manuel Blecua. 1978. *Antología de la poesía española (Lírica popular tradicional)*. Madrid: Gredos.
- Bernárdez, Enrique. 1992. “La vida de Andersen reflejada en sus cuentos”, en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, nº 44, pp. 28-37.
- Calvo, Raquel e Raquel Pérez. 2003. *Pinto, pinto, gorgorito. Retabílas, juegos, canciones y cuentos infantiles antiguos*. Madrid: Sammer.
- Catalán, Diego. 1975. “Análisis electrónico de la creación poética oral”, en VVAA., *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino*. Madrid: Castalia, pp. 157-194.

- Cerrillo, Pedro C. 2004. "Literatura y juego: las canciones escenificadas infantiles", en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LII, 2, pp. 175-194.
- Cotarelo Mori, E. 1911. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Díaz Viana, Luis. 2005. "Los caminos de la memoria. Oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo", en *Acta Poética*, n° 26 (1-2), pp. 181-217.
- Fraille, José M. 1993. "Un muestreo en la poesía tradicional de la Mancha Baja", en *Zahora*, n° 33, pp. 45-57.
- Frenk, Margit. 1984. *Entre folklore y literatura*. México, D.F.: El Colegio de México.
- 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII*. Madrid: Castalia.
- Gaarder, Jostein. 2006. "¿Libros para un mundo sin lectores?", en *Educación y Biblioteca*, n° 153, pp. 17-20.
- García Berrio, Antonio e Tomás Albaladejo. 1983. "La lingüística del texto", en VVAA., *Introducción a la lingüística*. Madrid: Alhambra.
- 28 González, Aurelio. 2005. "El romance: transmisión oral y transmisión escrita", en *Acta Poética*, n° 26 (1-2), pp. 219-237.
- Janer Manila, Gabriel. 2008. *Hem d'enganyar el dimoni. Fantasia còmica i literatura de tradició oral*. Palma de Mallorca: Documenta Balear.
- Landero, Luis. 2001. *Entre líneas: el cuento o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Machado, Antonio. 1973. *Juan de Mairena*. Madrid: Espasa Calpe.
- Manguel, Alberto. 2006. "Elogio de la lectura", en *Babelia, El País*, 22 de abril, p. 2.
- Martín Gaité, Carmen. 1999. "El cuento de viva voz", en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, n° 44, p. 45.
- Medina, Arturo. 1987. *Pinto Maraña. Juegos populares infantiles*. Madrid: Miñón.
- Mendoza, Vicente T. 1980. *Lírica infantil de México*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco. 1989. *Introducción al Romancero oral de la provincia de Albacete*. Albacete: Diputación de Albacete e CSIC.

- Menéndez Pidal, Ramón. 1973. “Poesía popular y poesía tradicional”, en *Estudios sobre el Romancero*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pelegrín, Ana. 1982. *La aventura de oír*. Madrid: Cincel.
- 1996. *La flor de la maravilla*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- 1998. *Repertorio de antiguos juegos infantiles*. Madrid: CSIC.
- Prieto Bernabé, José M. 2008. *Un festín de palabras, imágenes y letras. Lectores en la España del siglo de Oro*. Madrid: CSIC.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. 1990. “Literatura infantil y folclore”, en *El Urogallo* (Especial Feria de Bolonia), p. 54.
- Rodríguez Marín, Francisco. 1932. *Pasatiempo folclórico. Varios juegos infantiles del siglo XVI*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Zumthor, Paul. 1985. “Permanencia de la voz”, en *El Correo de la Unesco*, n° 88, pp. 4-5.